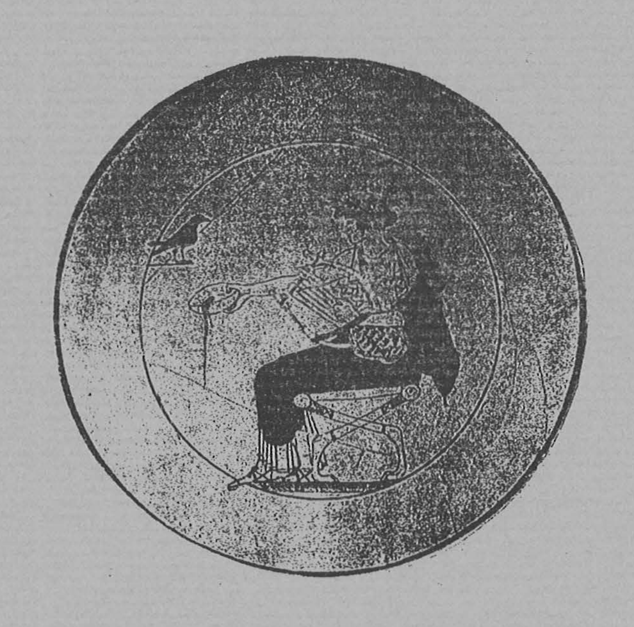
APUNTES SOBRE LA
TEORÍA DEL DIBUJAR

DIBUJO AVANZADO: MÚSICA Y ARQUITECTURA

por

RICARDO ALONSO DEL VALLE



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE *MADRID*

APUNTES SOBRE LA
TEORÍA DEL DIBUJAR

DIBUJO AVANZADO: MÚSICA Y ARQUITECTURA

por

RICARDO ALONSO DEL VALLE

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

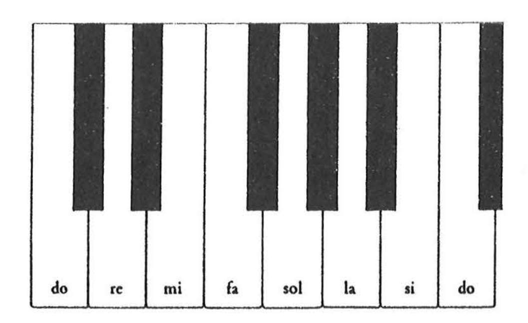
Apuntes sobre la teoría del dibujar .
Dibujo avanzado: música y arquitectura.

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Composición y maquetación: Daniel Álvarez Morcillo.
CUADERNO 85.01
ISBN: 84-95365-51-0 (obra completa)
ISBN: 84-95365-53-7 (Dibujo avanzado: música y arquitectura)
Depósito Legal: M-39964-2000

ÍNDICE

Tú, Claudia

[1] Este "comentario" comenzó como unas notas a mis amigos sobre el curso de Dibujo Avanzado, pero... el verano es demasiado ancho para cruzarlo nadando solamente. Así que fue poco a poco adquiriendo una tonalidad más compleja y que he pensado publicar en los Cuadernos del Instituto Herrera como un apoyo más al próximo curso que se avecina.



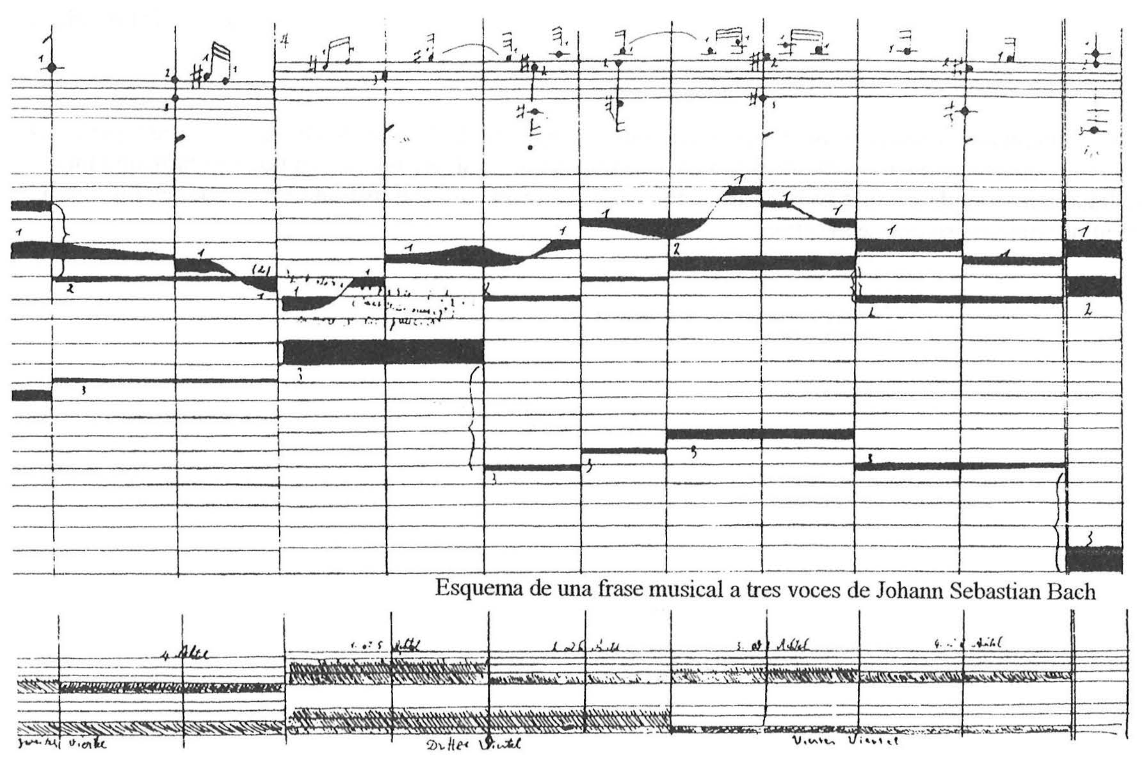
La ilustración muestra las te blancas del piano que dan las siete notas de la escala diatónica en *do* mayor. Las negras señalan un semitono entre dos blancas. Los armónicos de un *do* con una frecuencia f_0 y el *sol* superior que tiene una frecuencia $(3/2)f_0$ se muestran debajo. Se observa que el tercer armónico de *do* tiene la misma frecuencia, $3f_0$ que el segundo armónico de *sol*.

Si el *do* y el *sol* están algo desafinados, estos armónicos producirán un batido audible cuando se pulsen simultáneamente las dos notas. Afinando el *sol* de forma que no produzca batidos con el *do*, podemos asegurar que la frecuencia fundamental de *sol* es exactamente 3/2 de la del *do*, una quinta perfecta.

do: 0 $\quad f_0 \quad 2f_0 \quad 3f_0 \quad 4f_0 \quad 5f_0$

sol: 0 $\quad 3/2f_0 \quad 2(3/2)f_0 \quad 3(3/2)f_0$

Debiéramos observar que las notas o tonos separados por un intervalo de octava suenan de forma parecida. En la música primitiva hombres y mujeres cantaban en octavas, sin darse cuenta que cantan notas distintas. *Do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do* se repiten alrededor de la espiral una y otra vez a medida que subimos la escala, aunque el *do* de una octava superior siempre está próximo (en percepción) al *do'* de la octava inferior, lo mismo que cualquiera de la demás notas



Esquema de una frase musical a tres voces de Johann Sebastian Bach

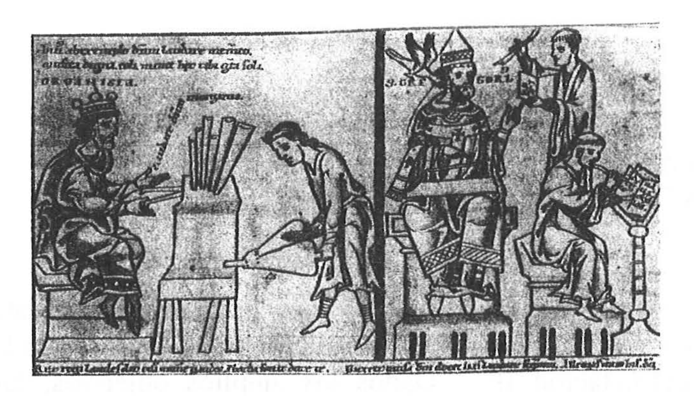
UN COMENTARIO A MIS AMIGOS M. MAÍZ Y M. BERLANGA
DIBUJO AVANZADO. CURSO 2º, SEMESTRE 2000

Debéis saber ya, por informaciones de prensa, que me tenéis por compañero este próximo semestre (no asustarse; sólo pido no fumar) para colaborar en la docencia de la optativa "Dibujo Avanzado e Interpretación II". Dados los amplios objetivos, las variadas opciones pedagógicas del programa también, propongo a vuestra consideración algunas propuestas y ejercicios que se podrían incorporar al curso y que están basadas en las siguientes reflexiones que a continuación expongo. Las propuestas de ejercicios tienen una armadura teórica de carácter formativo que son el apoyo teórico de ciertas investigaciones.

1. Después de varios años de tanteos en cursos de doctorado, con la ayuda de una doctora y músico egresada del Conservatorio Tchaikowski de Moscú; lo cual me provocó un cierto sentimiento de inquietud; también con el seguimiento, como Director de Tesis de un doctorando, compositor y director de orquesta, me terminaron de convencer de las ocultas o evidentes relaciones y paralelismos entre Música y Arquitectura; tanto como para ayudarse mutuamente en la composición e ideación de temas musicales o arquitectónicos. Temas que de alguna manera han sido tratados como he podido ver en el informe que se nos distribuyera en la sesión del mes de Julio y en el que, cosas de la administración, no estaba incluido mi programa de curso de Dibujo I.

2. Numerosas referencias, que parten de Eugenio Trías, cuando asegura en su "Lógica del límite" que Música y Arquitectura son las artes asemánticas por excelencia, (cosa, por otra parte, que es aceptada pero que nadie quiere sacar conclusiones prácticas quedándose como la parte más inicua de la cultura arquitectural enciclopédica), para continuar con Ramón Barce, Ernst Bloch, Antonio Palacios, Enrico Fubini, y otros que no es necesario enumerar pero que son aconsejables para usar un correcto lenguaje correspondiente a la arquitectura o a la música. Expresiones como *ritmo* y *armonía* han sido, casi siempre, groseramente tratadas por nuestra profesión y nada mejor que unas audiciones musicales para provocar una seria composición dibujada como consecuencia.

3. Las similitudes e influencias, a veces asombrosas composiciones dibujadas de Chillida sobre algunas partitas y cantatas de J.S. Bach, demuestran la poderosa influencia y sintaxis común que hay entre las composiciones de artistas de diferente lenguaje pero que se basan en parecidos códigos y convenciones que ayudan a la creación. La simple visión de los esquemas compositivos previos a la notación musical, nos transportan al recuerdo de los años cincuenta y sesenta, nuestros diagramas de cortes



y momentos mostrándonos el camino inverso que hemos de seguir para, partiendo de la música, alcanzar cotas avanzadas de diseño.

El caso no es simple pero si es un camino, una más, (y mejor creo yo) a la creación.

4. No se debe sacar la conclusión de que el ponente es un avezado músico, pues es fácil comprobar las dificultades de ejecución pianística, incluso, del elemental "Álbum de Ana Magdalena Bach". Por ello me arriesgo a aseverar que no hay necesidad de ser músico para iniciarse, si se tiene el empeño, en las ventajas que concede el conocimiento de un mínimo de interés musical o teoría para nuestra labor creativa. Por otra parte, no parece un mal intento en el doscientos cincuenta aniversario de la muerte del más asombroso músico de todos los tiempos.

5. Conviene no olvidar que para muchos arquitectos, hasta la llegada de la ciencia experimental y matemática hace poco más de un siglo, la música siempre se consideró un elemento indispensable en la formación del arquitecto. Igualmente la comprensión de los diferentes espacios musicales (melódico, polifónico, orquestado, resonante, íntimo y real) tal como se podrían explicar conforme a la teoría de Fernando Palacios en veinte minutos facilitan más que cualquier otra división casuística el espacio indivisible, y sobre el cual os adjunto unas páginas que he enviado a la revista EGA para su publicación y que os facilitará ver mis, no sé si enloquecidos puntos de vista, ya que siempre me he empeñado en decir que el rey-espacio va desnudo cuando se pasea sin ropa. (esto ya no es así debido a la extensión de este texto, pero irá en otro envío).

6. Finalmente, considero que puede ayudar a los alumnos la lectura de algunos capítulos de los cuadernillos del Instituto Herrera "Elogio y vituperio de la imagen, I y II", para auxilio del dibujo que elaboré el año pasado. La audición, sólo de algunos pasajes muy escogidos, puede ocupar tres o cuatro sesiones dobles con una pequeña instrucción teórica antes de pasar a la realización de los trabajos de dibujo.

Si algo os ha interesado esta hexaédrica exposición y tenéis un poco más de paciencia paso a la redacción de algunos posibles ejercicios que he preparado y que no obligan a ningún tipo de representación abstracta, expresionista o cualesquiera otra, pudiendo los alumnos escoger su propio camino de interpretación que alcanza a los medios del dibujo.

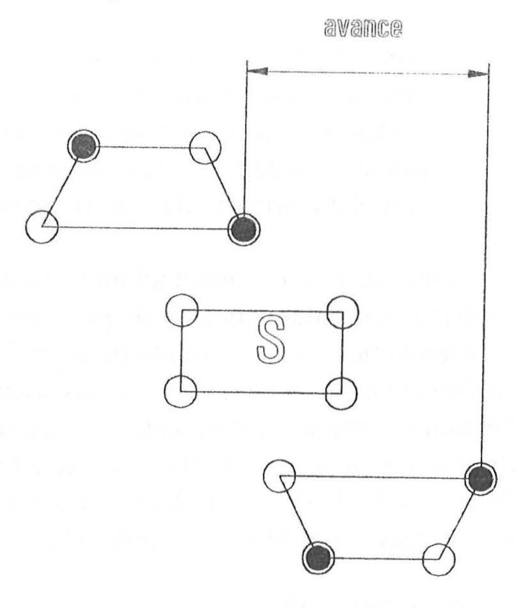
EJERCICIO PRIMERO: ARQUITECTURA; LA MÚSICA DEL ESPACIO

1. **Nivel mínimo Primario.** Este nivel uno, del lenguaje de la arquitectura, como música del espacio, serían los fonemas o elementos mínimos; no sirve para explicar la complejidad del espacio-tiempo, pero es el inicio para una sintaxis. Única manera de estudiar la arquitectura críticamente ya que los planos (sólo ruido, no música) fundamentalmente son el artificio estratégico para ser construida.

Aquí estudiamos la **altura** del tono, número de vibraciones, como el elemento de mayor jerarquía de la música según se considere el sonido agudo (alto) o grave (bajo), que correspondería a colores claros (vivos o diluidos) y oscuros (profundos o rebajados). Ya los griegos entendieron que las sensaciones abstractas y estados del alma tienen que ver con los modos musicales y una equivalencia espacial o campo de acción. Lo alto, el ascenso, la morada de los dioses, es la correspondencia material-espiritual (son lo mismo) con lo moralmente elevado. Lo bajo, el descenso. La mayor o menor frecuencia de los sonidos corresponden a mayor o menor esfuerzo del interprete, sea cantante o instrumento de viento; la cuerda también sufre un mayor o menor consumo de energía. De la misma manera lo pesado y profundo es lo opresivo y amenazador. *"El sonido viene a ser la voz de las cosas que nos depara el conocimiento de lo ausente o cuando menos de lo lejano"*, en palabras de Antonio Barjau.

El recorrido espacio temporal de un solo ambiente o sonido, la **duración**, posee aún más simbolismo que la altura, ya que a mayor temporalidad sin variación mayor sensación de lentitud y sosiego. Las secuencias breves son saltarinas ligeras y denotan movilidad de un lugar a otro.

La **intensidad** o amplitud de las vibraciones, fuerza, cuando es grande se vincula al poder y valor. Lo suave denota fragilidad y delicadeza. Mayores profundidades explicarían lo masculino frente a lo femenino, la amenaza frente a la caricia, lo avasallador o lo oculto.



El color característico de cada instrumento musical, el **timbre**, es de mayor complejidad y para algunos se asocia más a las fuerzas de los armónicos; es el carácter del sonido, algo más que la cualidad del sonido de un instrumento que se distingue de otro. Su correspondencia espacio temporal es también de mayor complejidad interpretativa en arquitectura y se relaciona o manifiesta por sus relaciones histórico-culturales. Pensemos solamente en el espacio o campo donde realizar paradas militares, el Campo de Marte, o los salones de música de cámara. (Audición de pequeños fragmentos como: instrumentos autóctonos primitivos y populares, el "Arte de la Fuga" de Bach y el quinteto "La trucha" de Schubert. Unos 5 minutos).

2. **Nivel 2.** Hay que desplazarse ante varios elementos que serían la frase compuesta de palabras y éstas de fonemas; es decir, la frase musical o el muro (o las columnas, los cristales, cortinas y dinteles, torres y escaleras) que nos marcan como compases del pentagrama los diferentes campos y lugares por los que, al igual que la música, transitar la arquitectura que siempre debe recorrerse.

Las posibles combinaciones de elementos del nivel 1, innumerables, hacen posible la composición musical con doce notas en una sola octava. En arquitectura o dibujo acontece lo mismo con unidades mínimas de construcción o pigmentos, sean elementos físicos constructivos o ambientes o campos recogidos en manuales o catálogos industrializados, muchas veces freno a la labor creativa en aras de asegurar un más fácil control reglamentario. Conviene tener en cuenta los procesos de recontextualización o descontextualización que se lleva a cabo durante el proceso histórico.

3. **Nivel 3.** El nivel que alcanzan las grandes formas estructurales, o la perspectiva cinética, como portadoras de contenidos que pasan a ser significados en cada una de las culturas donde se establece ese transcurrir arquitectural que es consumido por la sociedad; en realidad la única concesionaria de significados. Nada que ver con el diccionario de significados.

La forma ya posee connotaciones simbólicas derivadas de su tipología y condiciones histórico-culturales, aunque su proceso de creación, tanto musical como arquitectural, sea asemántico; o sea, carente de significado. La épica o intimidad de los recintos y los cambios históricos en las relaciones sociales han determinado la acción de los creadores que han afirmado o perturbado con sus obras el hecho arquitectural o musical en toda su miseria y grandeza, difícilmente separables en un cómputo global. (Audición de Kyrie eleyson o del Credo de la Misa en si menor de J.S. Bach, 9 minutos, que con una breve interpretación permita a los dibujantes elaborar su proyecto).

EJERCICIO: Dibujar la creación musical atendiendo los tres niveles de la materia sonora oída. Los materiales y expresión son libres pero razonados y acordes a lo expuesto y oído.

EJERCICIO SEGUNDO: TIEMPO; LA MEMORIA DEL LUGAR

Empleo la palabra lugar (*locus*) como sinónimo de espacio arquitectónico; es el locus aristotélico primo del espacio que ocupa cada cosa en su sitio (*situs*) y de la medida de las cosas o distancia entre ellas (*spatium*).

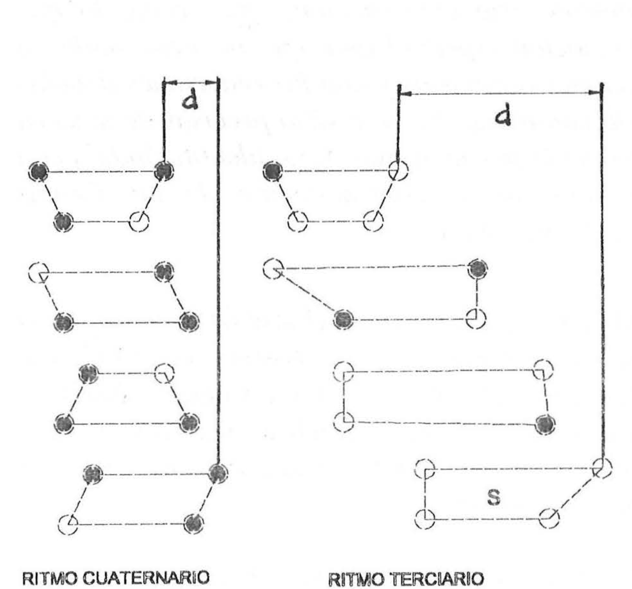
> *"El fenómeno de la* arquitectura *nos ha sido dado con la única finalidad de instituir un orden en las cosas, y sobre todo un orden entre el hombre y el tiempo. Su realización exige, pues, sola y necesariamente una construcción. Es precisamente esta construcción, este orden, lo que produce en nosotros una emoción especialísima, que no tiene nada en común con nuestras sensaciones ordinarias y con las reacciones debidas a las impresiones de la vida cotidiana. No se podría precisar de manera más clara la sensación producida por la* arquitectura, *identificándola con aquello que provoca en nosotros la contemplación de las formas arquitectónicas".* ("Crónica de mi vida").

Hay que desnudar la arquitectura de significados que desvirtúan el arte de construir en el espacio tiempo, que más tarde, el espacio-historia ya lo denostará o glorificará. Recordemos las denotaciones y connotaciones del autor de "La estructura ausente", Humberto Eco, en su capítulo dedicado a la arquitectura. Orden de las cosas (*situs*), orden entre las cosas y el hombre (*locus*), conociendo los códigos y dimensiones (*spatium*) que permitan ser compaginadas y construidas.

Ampliando conceptos del primer ejercicio, la organización de las notas musicales o de los diferentes tonos de cada color está basada matemáticamente en el fenómeno de los armónicos en la cual la simultaneidad de notas o colores produce las diversas armonías que se combinan con la melodía que es la sucesión de notas, las historia del recorrido visual del cuadro o el tránsito arquitectónico; sin olvidar que no hay regla que carezca de excepciones. Es así como tales fenómenos, físico-psíquicos, producen sensaciones auditivas o visuales de tensión o relajación, tristeza o euforia, atención o desvanecimiento, marcha o danza. En todas estas combinaciones tonales hay que resaltar la importancia de la nota denominada *tónica*. No se debe confundir el tono con la tonalidad, (también en el dibujo),ya que el primero es una sola nota o un solo color, y el segundo un conjunto de relaciones de altura de frecuencia entre las cuales destaca la tónica, expresando esta última ser el centro respecto a la cual las notas restantes tienen una función subordinada. En el cuadro "Campos de trigo" de Van Gogh la tonalidad es menor, colores diluidos o rebajados, suaves y ocupando un cromatismo amplio en que la tónica sería el serpeante color "tierra verde" profundo del árbol sobre amarillos, blancos y violetas, vivos o diluidos y algún tono oscuro rebajado.

En términos generales, *armonía* es una relación de simultaneidad y la forma en que estas relaciones (visuales o auditivas) se organizan en el tiempo. *Armónicos*, en acústica, son una serie de frecuencias, todas las cuales son múltiplos de una sola frecuencia denominada fundamental. Los intervalos formados entre estas notas representados por estas frecuencias son acústicamente puros.

Por otra parte, como inevitable acompañamiento de todo lo armónico, tenemos el *ritmo*; la recurrencia de lo esperable y un modelo de movimiento en el tiempo.



El ritmo comparte léxico con la métrica y con el tiempo, una parte de la altura y de los aspectos texturales de la música, tales como posición (ubicación registral de los elementos de un acorde), el timbre que ya hemos visto, la sonoridad (combinación de timbres y registros) y el ritmo. En este momento, llamo la atención sobre la palabra "textura" (del lat. *Textum*, *textura*, tejido, trama, sucesión) tan mal usada como término arquitectónico, (al igual que ritmo), pues expresa sólo el acabado de una superficie, por lo que siempre se ha recomendado usar la palabra *factura*, que expresa el modo de hacer esa última superficie de un sólido.

Como puede verse, la complejidad del ritmo y la armonía, poco tienen que ver con aquellos dibujos que nos marcan los ritmos, por ejemplo de la fachada de la catedral de Milán,(¿quién no ha visto esos cientos de líneas inventadas para obtener... qué?) exclusivamente geométricos, además, desde un punto de vista único, que poco tiene que ver con la observación de la arquitectura como tránsito de la composición, desde su entorno al interior y de aquí otra vez al exterior; lo cual es todo un paseo por el proyecto que, como en la música, reproduce lo intangible de la vida ya que no se componen ambas, música y arquitectura, para imitar no las acciones de los hombres sino el alma de esos hombres cuando realizan acciones cualesquiera que sea su naturaleza.

EJERCICIO: Dibujar el tránsito del Adagio de la 8ª sinfonía de Bruckner (unos 20 minutos de audición), mientras se hace una lectura que corresponde a la interpretación poética que hace Andrés Ibáñez del pasaje musical. El Adagio de esta sinfonía se repite mientras dure la ejecución del dibujo y no desmayen los actores. La música como herramienta de trabajo y auxilio a la creación en el acto del dibujar creativo. Se

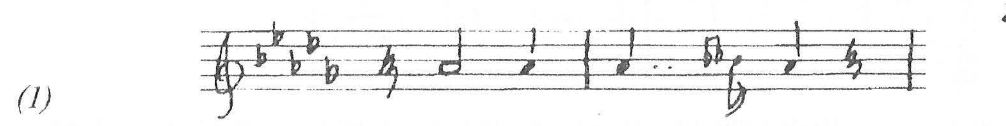
acompaña el dibujo con la audición musical del Adagio de 8ª sinfonía de Bruckner que se pasa a describir de acuerdo a la descripción de Andrés Ibáñez en su libro "La música del mundo".

Esto no significa que sea la única descripción posible aunque lo puramente musical no admita otra, ya que su significación fue la anotada por el propio Anton Bruckner. El Adagio en términos generales refleja un doloroso combate interior del compositor austriaco en la fe salvadora que le tuvo dos veces al borde de la demencia y es de un lirismo donde muchos han visto en los claroscuros sonoros y la pluralidad de líneas de contracanto la expresividad sensual del arte barroco religioso.

"Escuchad, tenéis que recordar bien todas las melodías... hay muchas melodías, a menudo se transforman en otras, o se superponen o se combinan entre sí... algunas aluden a lugares dentro de la pradera, otras aluden a movimientos por el espacio, a objetos... y hay también melodías que hablan de cosas inmateriales. Primero el motivo rítmico en la cuerda, y luego un sencillo motivo de cinco notas, radiografía de un temblor, un escalofrío filmado a cámara lenta, un estremecimiento descrito con morosidad...

24"

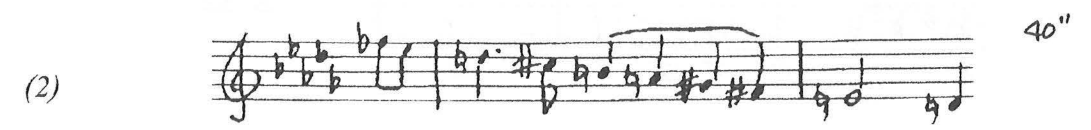
(1)



es la ocasión en que nos acercamos a otros mundos... el motivo rítmico inicial: los setos del jardín; venid, dijo abriendo la puerta metálica y saliendo del jardín... caminamos a lo largo de los setos... la música les llega ahora débilmente a través de las hojas... ahora, esta melodía, la más importante de todo el adagio... en esta primera versión la oiremos extrañamente deformada, como atravesando una oscura refracción algo desciende de lo alto... estamos fuera del jardín.

40"

(2)



... escuchad, esta es la música de los árboles, los árboles como crecimiento... es la afirmación, la ofrenda de la tierra asciende desde lo profundo del mundo...

1'25"

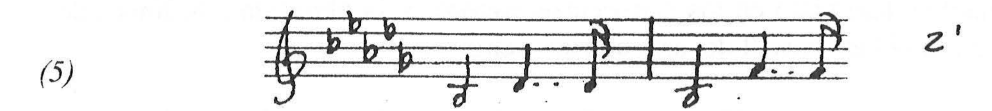
(3)



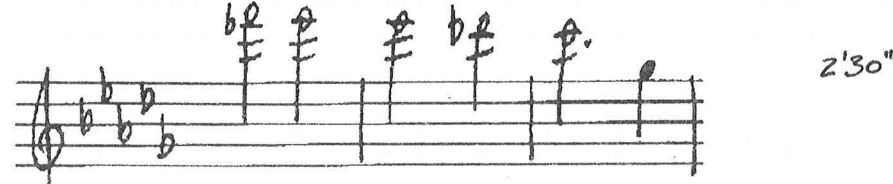
... por la raíz de los árboles, hasta las copas... las copas son ahora visibles, por eso la música se tornasola, se llena de luz... y termina, termina en si misma, no puede ir más allá, no puede continuar la ascensión. Ahora podemos volver... esa melodía nos conduce hacia la entrada del jardín



volvían, caminando al lado del seto... de nuevo frente a la puerta blanca. La melodía que vamos a oír a continuación, señala el principio del verdadero paseo por la pradera... una melodía en los violines señala la entrada en la pradera... así se entra en la pradera...



Entraron de nuevo,;caminaban lentamente, cruzando la pradera en dirección al escalón central como las criaturas de un sueño... ahora ya estamos arriba... desde aquí casi hay perspectiva... vistas... sonaba ahora la música de la nueva altura



Escuchad, de nuevo, el estremecimiento inicial (1), que nos conduce, en secuencia que ya nos es familiar, al tema de los dos árboles, la armonía de la creación (3)... antes sonaba en la mayor... *ahora, estamos un poco más altos... el hombre, liberado de la piedra, quiere saltar al ángel –no llega... la idea de una profunda escisión en la cadena del ser...*
Y ahora, escuchad ,suena de nuevo el motivo de la entrada en el jardín (4)...



Volvieron de nuevo a la entrada... ahora podemos pasear por el jardín, en principio haremos el mismo recorrido que antes, aunque quizá, en esta ocasión, lleguemos a otro lugar...

Paseo por el jardín, y, de nuevo, el motivo que conduce a lo alto del escalón de mármol



Paseo por el jardín *las vistas desde lo alto del escalón*

Hemos venido desde la puerta caminando a través de la hierba , hemos subido el escalón... pero ahora sucederá algo diferente, ya que nada puede repetirse nunca exactamente igual... escuchad esa melodía de la trompa: nos conduce ahora hacia el fondo del jardín... y, ahora, la melodía de los violoncelos:



Muy cromática, muy modulante... sugiere la vegetación algo insana, húmeda, caprichosa, del fondo del jardín... es decir, las centáureas

Ahora caminaban por entre las plantas de río, las húmedas y azuladas centáureas... ondeaban en las alturas o reptaban por la tierra...

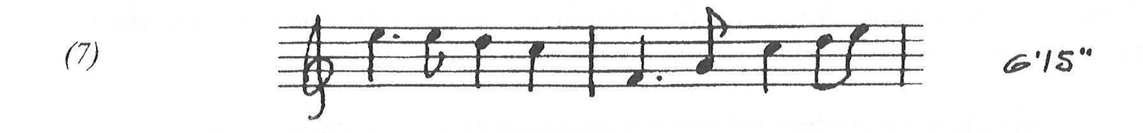
Recordad esta melodía (6), la melodía del fondo del jardín... la melodía del río, de la niebla, del misterio de las centáureas

Ahora sonaban tristes melodías en tono menor



Que junto con el tema sensual y cromático (6) definían la doble naturaleza de los lugares húmedos y misteriosos: su cualidad femenina de dama del pantano, sirena del cieno... y su cualidad masculina de palacio de Klingsor, avance entre las flores enfermas, luces vislumbradas a través de la niebla... y, así, caminando de izquierda a derecha, salieron de las centáureas...

Escuchad... todos los recorridos son diferentes... suena, ahora, un coral de tubas



canto fúnebre, oración...es música funeraria para la "amada inmortal"... contemplamos el jardín desde el fondo es como contemplar el pasado. Vamos a repetir el trayecto anterior entre las centáureas de izquierda a derecha

si, ya que el motivo del fondo del jardín (6) sonaba de nuevo en los violoncelos, con contramelodías de las violas, de los oboes y clarinetes... y de nuevo cruzaban lentamente entre las hojas agusanadas sin apenas ruido... escuchad, la melodía es la misma, pero todo es ahora más hermoso... es menos cromática que antes, menos retorcida... igual que una flor retorcida, cuando recibe la caricia del sol, se levanta... escuchad, escuchad que plenitud de amor... otra piscina de sol traída por las nubes, que no era luz del sol sino luz indirecta del sol reflejada, resol, llenaba de nuevo el paisaje de bálsamo dorado y la pálida luz de la vida iluminaba las cosas, y todo, simplemente, dijo cerrando los ojos por el contacto con su aura dulcísima, blanquísima... por el recuerdo de la amada inmortal...

en este punto la pradera nos propone una especie de jeroglífico musical... se oyó el motivo rítmico inicial: los setos, las paredes cuadradas del mundo. A continuación, un pasaje para instrumentos de viento solos: flautas, oboes, clarinetes y una trompa... esta tejido de dos motivos: la metamorfosis del motivo del fondo del jardín (6) y la metamorfosis del motivo inicial (1)



(6) (1)

... la conjunción nos lleva , aproximadamente, al centro de la pradera... a la tumba de los rosales... y lo que cantan, algo desmañadamente , estas flautas, oboes y clarinetes, no es otra cosa que esos pobres y desmañados rosales...

y de nuevo comienza el itinerario... suena el motivo rítmico del principio, y el motivo de cinco notas (1)...caminaban a lo largo del seto izquierdo y al llegar cerca de la entrada se volvieron

escuchad, esta es la melodía más importante de todo el adagio (2)... antes la hemos oído desde fuera del jardín, y resultaba irreconocible... es, recordad, una especie de melodía descendente... suena siempre dos veces, la segunda vez un tono más arriba... es como una refracción ¿no?... una profunda escisión en el interior del hombre...



una y otra vez, creciendo, ascendiendo...

escuchad, dijo abriendo los brazos... una melodía que cae de lo alto, el regalo del cielo, la luz, desde lo más profundo de la tierra... es el esfuerzo del hombre, una y otra vez...



Hacia arriba, desde lo más profundo

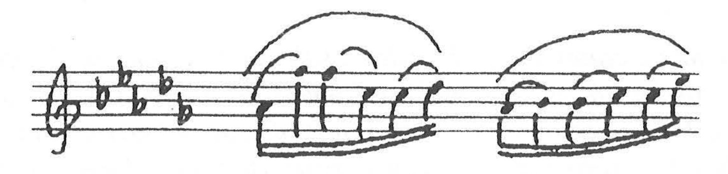
Y escuchad ahora, gritó casi... lo que viene de lo alto... ¡son los dos árboles! dijo triunfante... la copa de un árbol y la copa de otro árbol, por encima... no coinciden, los dos mundos, los dos universos



Y en ese momento salió el sol durante unos instantes, y las dos sombras de los árboles cayeron por el suelo, recortando la forma de cada una de las copas en la hierba y las nubes siguen pasando... las nubes del tiempo, las nubes de la resurrección... la melodía sigue fluyendo, transformándose... las nubes pasan y las sombras desaparecen de nuevo...

Subieron el escalón de mármol, de nuevo en la parte elevada del jardín... suena la música de fondo de la pradera dos veces... la primera vez suena en los violoncelos y contrabajos... la segunda vez, suenan las trompas...

Y ahora de nuevo el coral (7) recuerdo de la amada inmortal... nos volvemos... y de nuevo se hace verdad que no hay dos recorridos iguales, porque después de estos instantes de meditación sobre la amada inmortal, llega lo inesperado, la detención total... suena la música de fondo del jardín (6)... pero esta vez no hay a ningún lugar donde ir: oíd, en los violoncelos suena el motivo inicial (1)... cada vez más despacio... la melodía del fondo (6) y la inicial (1) suenan simultáneamente en medio del tiempo detenido... ¿qué sucede en este instante sin tiempo? Aquí debería estar la salida... pero ¡estoy en el centro del jardín!... ¡está abierto pero no puedo salir!... seguían sonando los violoncelos... silencio... . Volvemos a la entrada... de nuevo los temas iniciales, adornado ahora todo con un arabesco en las violas



¿no os parece que suena por fuera de la pradera? Todo se repite igual, pero la cantinela de las violas parece sugerir que algo, o alguien, se añade al otro lado de los setos... a continuación, el motivo (1)alcanza uno de esos coronamientos grandiosos típicos de Bruckner... la cuadriculación mística del jardín... los metales van construyendo poco a poco el coronamiento grandioso de (1) con motivos ascendentes... la tierra, la fuerza callada del mundo

un pequeño interludio... escalas descendentes... y luego el motivo de los árboles (3)... acercándose a uno de los árboles... es el árbol de las palabras... por eso todo el tronco está cubierto de palabras, de mensajes... en las ramas hay tiras de papel colgando... podéis trepar por las ramas aunque no hay mucho tiempo

ahora escuchad... hay una nueva melodía en los violines



parece una nueva melodía, pero en realidad no es otra cosa que una transformación fantástica de (6) el motivo del fondo del jardín... está claro, tenemos que recorrer las centáureas en sentido inverso, de derecha a izquierda... y a continuación otro proceso triunfal, muy largo, que nos llevará al tema de los árboles, al segundo árbol... todo se transforma, todo florece... al final, una llamada de trompetas, y... de nuevo el tema del árbol, y les invitaba a trepar por sus ramas... Dios mío, dijo a medida que ascendían por las ramas... está lleno de figuras, frutos, adornos... el mundo de los objetos, seres vivos de plástico... estaban ahora sentados en las ramas... el tocadiscos al otro lado del jardín, pero la música atravesaba con claridad el mágico silencio, la fina transparencia de la isla.

Escuchad, el motivo del árbol (3), por segunda vez, falla en sus pretensiones grandiosas...y, ahora, lo más misterioso de la pradera... estamos aquí arriba, entre la tierra y el cielo ,y ahora...la música del sendero de la entrada (4)... y luego, paseo por la pradera (5)... todo el paseo, subir escalón...pero, si estamos aquí, en el árbol, ¿cómo puede sonar de pronto la música de entrada en el jardín?. Sólo hay una explicación posible... este movimiento no lo hacemos nosotros... no entramos nosotros... antes, cuando hablaba de ese 'arabesco', decía que daba la impresión de que sucedía por fuera, al otro lado de los setos, como señalando el paso de algo o alguien que se acercaba... quien entra es la amada inmortal.... o su espíritu, ¡qué importa?

Pero ella sí puede, entra... camina por el jardín... sube el escalón... se detiene... suena el tema de fondo del jardín (6) en los violines, luego el inicial (1) en las trompas.... siempre que aparece la amada inmortal... está más allá del espacio... con su presencia el espacio queda abolido... solo queda la coda construida sobre el tema inicial (1) en las

trompas y respuestas de los violines sobre el motivo de las sombras de las nubes (2), ese que decíamos que era el más importante de todo el adagio, la gran escala descendente, casia un anagrama:



La coda es muy larga y muy hermosa... metales y cuerdas desarrollan su material respectivo sin ninguna prisa... y suena de nuevo algo que desciende (3)... siempre suena dos veces... son las sombras de los dos mundos... algo que viene de lo alto, pero, ¿qué es lo que viene? ¿de dónde cae?... venid ahora. Los tres descendieron del árbol, caminaron al centro del jardín, descendieron el escalón y se colocaron frente a los rosales. Pero esta vez, dijo, lo que cae de lo alto suena sólo una vez....

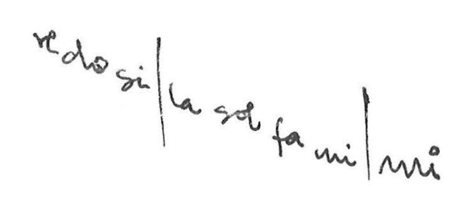
No le va a salir... está completamente nublado... no hay sol... no se ven las sombras... escuchad, dijo con lágrimas en los ojos:

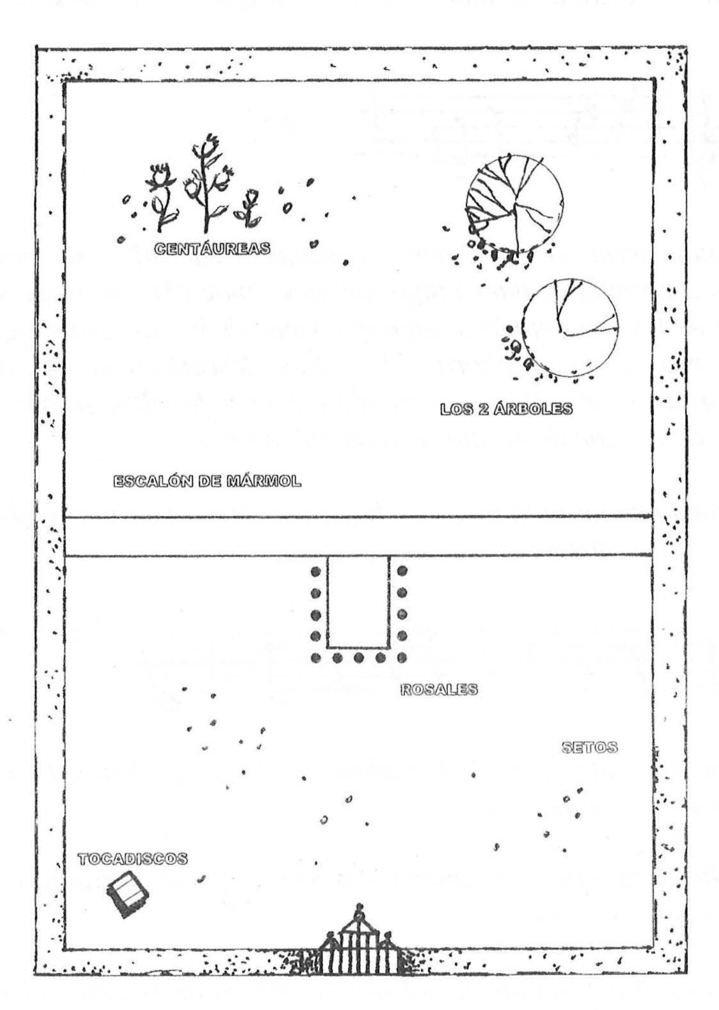


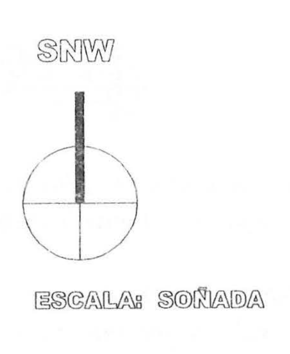
Lo que cae de lo alto, repetía una y otra vez... la felicidad... lo que no pedimos, lo que de cualquier manera, y continuamente, se nos da...

gracias, murmuro... es el adiós definitivo a la amada inmortal... estaba llorando y ellos no sabían que hacer... es el adiós a la pradera...

y en aquel instante, una de aquellas piscinas de sol que recorrían de vez en cuando el paisaje, pasó, lenta y majestuosamente sobre el jardín... iluminó las flores azules, la lápida, el círculo de rosas, las rosas rosadas y las rosas negras, saltó el escalón de mármol, iluminó los dos árboles, el árbol rey y el árbol reina, y las centáureas encantadas, y los setos del fondo... y en aquel instante, ambos pudieron contemplar cómo las sombras de los dos árboles se habían unido, y cómo su vértice señalaba, rozándolo suavemente, el círculo de rosas...





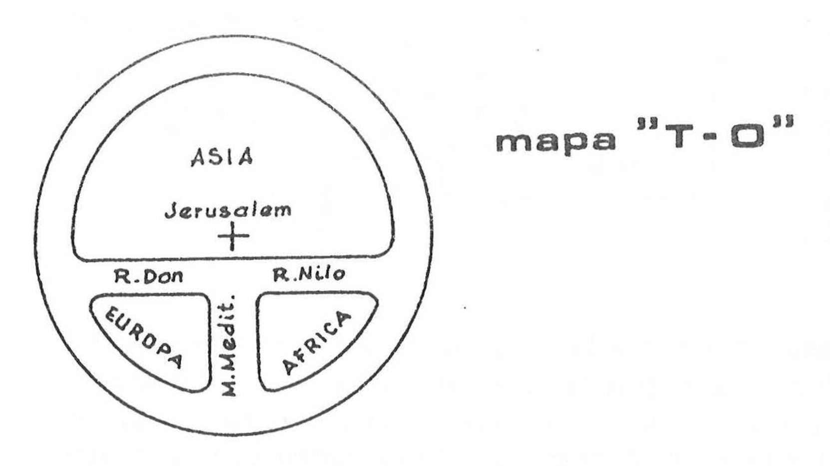


LA PRADERABRUCKNER

EJERCIO TERCERO: EL ESPACIO; EL LUGAR DE LA MEMORIA

La adjetivación que acompaña a la palabra espacio, siguiendo la teoría del musicólogo Fernando Palacios y puesta en equivalencia arquitectural en este corto ensayo, no representa una división categórica del espacio, indivisible como es, sino el artificio docente para observar las diversas facetas de tan fantástico poliedro. Indivisible como el tiempo, a veces, creemos que quienes les miden o sus aparatos de medición (un modelo al fin y al cabo), son los verdaderos sujetos. Por ello, pecamos de cierta ligereza cuando hablamos de espacio interior o exterior en arquitecturas, que tendría su equivalencia si habláramos de tiempo interior o exterior mirando nuestro despertador o el campanario que, ¡increíble!, me sigue dando las horas a campanadas en mi católica vecindad como si no hubiera pasado aún el Renacimiento o la Comuna de París.

Espacio Elemental o Sonoro: Así como los colores repartidos por la paleta del pintor no simbolizan la horizontalidad de la paleta sino la potencia encerrada provisionalmente en un recinto, el locus del cuadro, que después se esparcirá por el cuadro con sus diferentes tensiones, profundidades, recorrido, tonalidad; de la misma manera, la horizontalidad del pentagrama representa con su audición el recorrido de mi interior por los valles y cordilleras con sus picos soberbios o sus simas profundas desatando una geometría interior que oscila en la altura y magnitud de los sonidos que pueden estar adjuntos a una melodía o a una música carente de ella, electroacústica, por ejemplo.



Cada uno de nosotros, con nuestro legado cultural y atavismos, intereses y preferencias, captará en los sonidos equivalencias espaciales que adornarán aquella asemanticidad que antes hacía referencia, convirtiendo un espacio interior e intelectual en otro vestido de armonías que han de reflejar la máscara de nuestra personalidad.

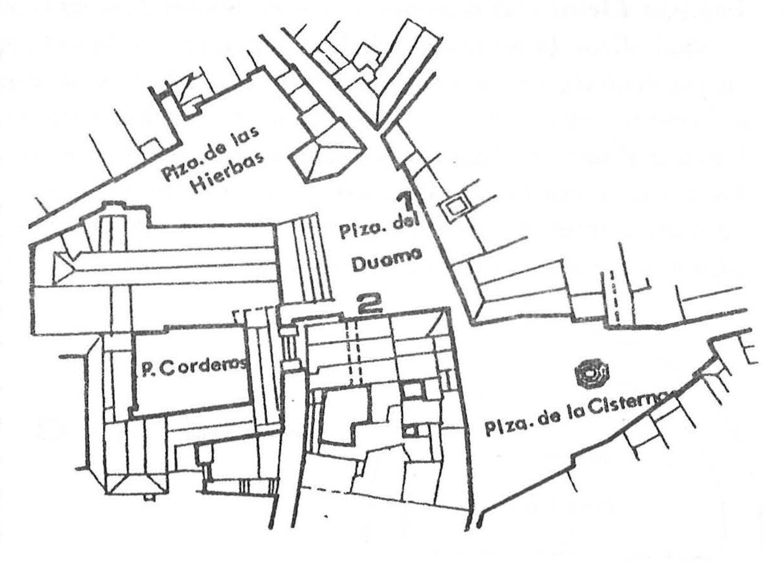
Espacio Poliédrico o Polifónico: Como si de un desarrollo caótico de Mandelbroth se tratara, así surgen las ramas de un primer tronco melódico mostrando el árbol polifónico. A veces, las ramas parecen tomar su propio rumbo, pero, al final, convergerán con las demás y se notará la armonía general de la unidad que representa el árbol sonoro. Varía la complejidad polifónica, como en esos cuadros plenos de miniaturas de Kupka, lo

mismo que aquel Kyrie de Bach, con sus cantos superpuestos superando la elemental polifonía silábica y llana del Canto Gregoriano. Los más elementales y sencillos, no simples, cuadros compositivos de Klee, muestran una sencilla melodía y ritmo que se oponen a la rica polifonía de trazos urbanos de Palazuelo o a la sorprendente arquitectura de Efraín Recinos.

En este espacio polifónico puede, naturalmente, contener otras unidades compositivas o espacios que se están describiendo en este tercer ejercicio.

Espacio Compositivo u Orquestado: Los diferentes *loci*, sonoros o arquitectónicos, refleja la capacidad de recursos del compositor. De la misma manera que un trío de violines no tiene el mismo sonido con una nota musical, ni el mismo timbre y a la sensación espacial que ocupa un conjunto de veinte violines, que sin sonar más fuerte macizan el lugar. La ordenación en el territorio arquitectónico de elementos o vacíos igualmente se ve alterado por su repetición.

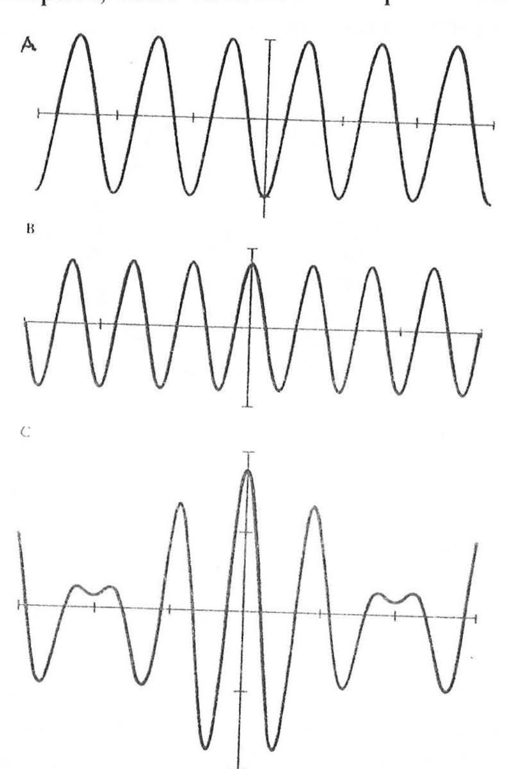
Las grandes distancias entre sonidos graves y agudos, altura musical, puede acentuar o alterar el lugar arquitectónico de la misma manera que el ciprés solitario de un patio monacal o de un recinto de la *Villa Adriano* denotan un ritmo diferente y una intención compositiva claramente diferenciada. Se podría decir que diez cipreses no suenan diez veces más que un ciprés ya que sus melodías y timbre son diferentes.



Espacio Simpático o Resonante: Las palabras tienen su sonar, los instrumentos igualmente poseen su ruido diferenciador, pero la arquitectura, como música del espacio, también tiene su vibración sonora interior, más difícil de escuchar, tal vez por el ensordecedor ruido circundante pleno de insensatez y soberbia humanas, pero de una gran capacidad resonante por insertarse en la estructura urbana de relaciones. Fernando Palacios cuenta la experiencia de Paul Horn y su equipo de grabación al interior de la prodigiosa tumba mongola del *Taj Mahal*. Armado de su flauta travesera ... *"En el místico e impresionante interior hay un extraño silencio en el que viaja un fino polvo sonoro, única vibración que los gruesos muros de mármol han permitido colarse en él. Bajo la perfecta bóveda blanca hace sonar una sola nota de su instrumento, el mismo que quería Aristóteles proscribir. El espacio que contiene el edificio se pone a trabajar:*

Cuando el flautista deja de tocar, el sonido, como si fuera poseedor de vida propia, no cesa de sonar; impulsado por la fuerza de la bóveda, se mete en una espiral y avanza en ella sin llegar nunca a su núcleo. Cada sonido, dotado de una movilidad inusitada, se amplía con una cola de cometa y da vueltas sobre sí mismo hasta completar una órbita de 28 segundos."

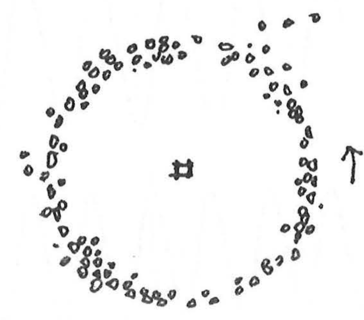
Después, cada variación multiplica ecos y respuestas que nos hace oír el recinto de tan geométrico interior; es la música del espacio y la arquitectura se nos ofrece como un poderoso instrumento que envuelve al flautista y bóveda en una subyugante conversación de preguntas y respuestas como si de un contrapunto se tratara, haciéndonos comprender como se oye una composición arquitectónica, un *locus*, en el que prevalece el oído sobre el ojo una vez más. Esta experiencia del año 68 se repetiría en la cámara, mortuoria también, de la pirámide de Keops. El sonido se estira de la misma manera que el huso adelgaza en las manos expertas y la reverberación prolonga la vida del sonido sólo unos instantes más que el supuesto viaje del faraón. Aquí la polifonía del paralelepípedo es diferente a la de la bóveda. La monodia de la flauta iniciará una nueva polifonía del lugar.



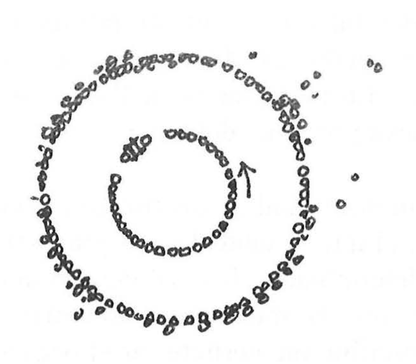
El oído educado percibirá la música de cada lugar, sin necesidad de instrumento alguno, porque la arquitectura es un especial instrumento en el que la ciudad es la gran sala de conciertos reflejando las pulsiones de una sociedad determinada. Los salones de música de los palacios barrocos no pueden ser utilizados por la música revolucionaria de Beethoven, y la habitación en la cual, mientras esto escribo, me permite oír el órgano de la iglesia de Saint-Martin de Masevaux y las fugas de Bach, tampoco van más alládе un sucedáneo de la realidad que allí suena cuando Marie-Claire Alain se sienta frente a los teclados. La misma diferencia que ver las fotos del auténtico David de Miguel Ángel o sentir la caricia nocturna del verano junto a su copia en la plaza florentina ... claro está, sin los murmullos y toses de concierto de las multitudes devoradoras de cultura que regurgitarán vídeos después con sus amigos y familiares.

Espacio Entorno o Panorámico: Casi una variante del anterior, se deduce de las clásicas tendencias sonoras de acercamiento, presencia y alejamiento que ponen de relieve el dramatismo de los pasajes sonoros. Son numerosos los ejemplos, clásicos o

populares, que pueden situar diversos o iguales instrumentos a una considerable distancia con el fin de obtener la imagen sonora de ese *spatium*. Las trompetas de un mágico y sereno danzón veracruzano como las de la fastuosa Aida verdiana nos devuelven al elemental principio de la interlocución sonora: pregunta y respuesta. La traslación de coros en los grandes escenarios de óperas fastuosas persiguen el propósito de amplificar las dimensiones del escenario con recursos sonoros. Llegado este punto, se pueden dedicar a oír "Teléfono a larga distancia", de Aniceto Díaz, que corresponde, autor y obra de dos minutos largos, a un aire popular veracruzano, que no todo va ser misa.



Tal vez el mejor ejemplo de variación histórica de la escena por obra de la música y poesía, procede de la antigua Hélade, en el pequeño territorio que va del Odeón de Herodes Ático al magno Teatro de Dionisios a los pies de la muralla de Atenas. Menos de trescientos metros de un pórtico les separaban, *stoa* (construida más tarde, casi siglos después para protegerse del sol y la lluvia). Imaginad una procesión entre dos venerados lugares en las fiestas de Agosto en un pueblo actual, con su cura, alcalde, guardias civiles, y boinas típicas y odres, ataviados de sus mejores galas iniciando el cortejo, seguidos de toda la bulliciosa gente a duras penas contenida y en orden que más tarde romperán.

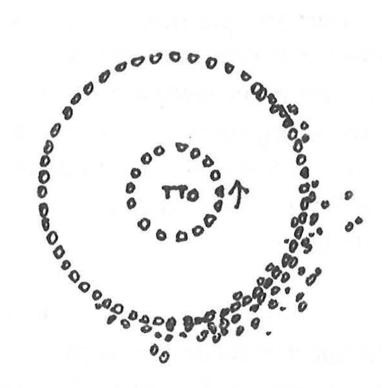


Cantos citarédicos y ditirambos a Baco para terminar. Pero, naturalmente, el orden siempre era subvertido, por cantos y actitudes cada vez más descontroladas y tan poco gratos a oídos de los adustos jefes. Los cantos eran aplaudidos, jaleados y silbados como la fiesta popular que realmente era y cuya masa era a veces apaleada con varas para mantener el orden, tal y como cuenta Platón, siempre tan censor, en *Las Leyes*.

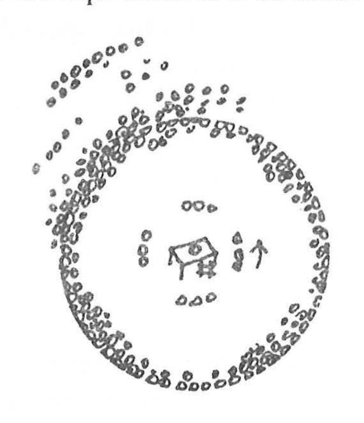
Y ya sabemos que en las fiestas populares tradicionales entre la Ermita y la Plaza de Toros prevalece esta última. Las leyes que regulaban los sonidos y el comportamiento humano eran transgredidos y el ritmo popular que se aprendía en gimnasios y teatros para la guerra trataban de anular la subjetividad con sus cantos uniformes. La música provenía de una de las musas, fruto del enlace de Zeus y Nemosine; lógicamente, para determinar valores éticos que imponía la clase dirigente.

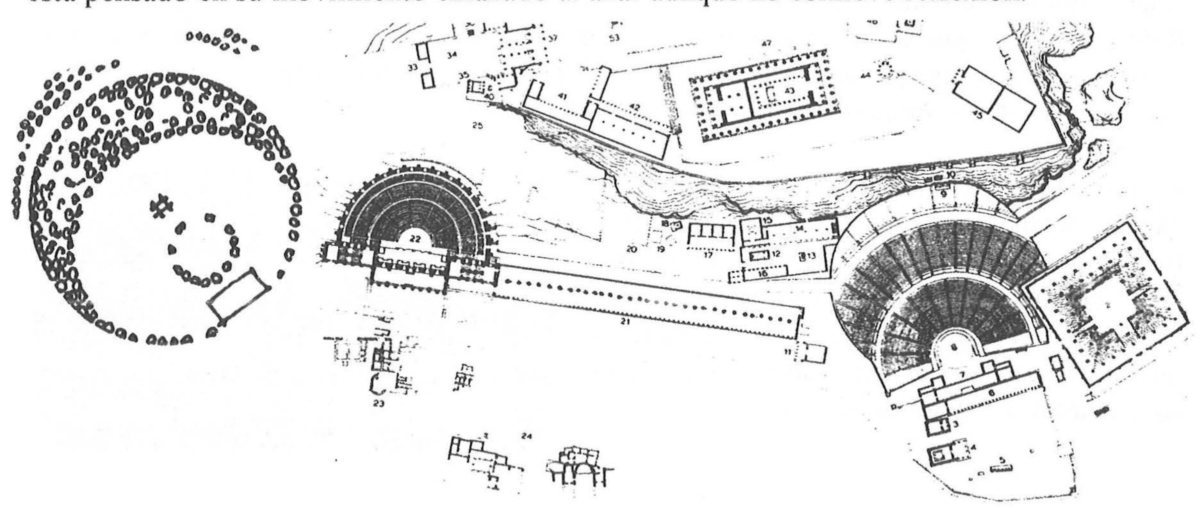
En un principio, siglos VIII o VII, los fieles adeptos giraban alrededor de la figura del Dios preferido o protector de la tribu entonando himnos. En una segunda etapa,

cuarenta o cincuenta de los principales habitantes por su rango o habilidad en la declamación seguían girando y el resto del pueblo permanecía estático.



Como el pueblo no veía bien al Dios al estar oculto por el anillo de principales hubo de levantarse un pequeño altar, *timele*, y, cosas de la naturaleza humana, ya sólo giraban los mejores cantores, corifeos, de los cuales el más hábil o mejor, se erguía sobre un banco haciéndose cada vez menos relevante el altar. Esta naciendo el teatro. Como, cada vez eran más importantes los corifeos y la gente disfrutaba más con ellos que con el Dios, se desplazó a la periferia una gran bancada para los actores y cantantes permaneciendo al centro el altar y el anillo coral; lo cual fue obligando paulatinamente al desplazamiento de los espectadores a un anillo irregular que iba desapareciendo según se acercaba a la bancada ya titulada *proskenion*. Esta tercera etapa da paso a la final estampa de un teatro griego donde, al fondo de la escena se alberga el reducido templo y un altar sobre el eje central, también muy al fondo y tan importante como ese monumento a un famoso corego de nombre Trasilo que debió cantar muy bien. Pero todo esto no es resultado de un plan o de alguien con gran capacidad intelectual sino de la acción; la lenta marea de la acción que va dejando su huella al retirarse la marea. No hay resultados sin acción, conjunta o individual; no los esperes en tu composición o el dibujo sin acción, tampoco pienses que hay acción alguna sin pensamiento, ya que el más violento rasgo de Pollock está pensado en su movimiento enlazado al azar aunque no conlleve reflexión.





Espacio Experiencia o Real: La manera en que puede observarse y apreciarse, tanto la Arquitectura como la Música, no es espacial porque no sabemos muy bien que es eso del espacio y siempre que nos referimos a él lo hacemos a modo de entelequia o como salida si no sabemos o podemos decir otra cosa. No conocemos las dimensiones del espacio porque a nivel macroscopico no las tiene; una cosa es que veamos las dimensiones de los objetos, (o su negación: el vacío), en el espacio y otra es que veamos las dimensiones del espacio. Lo mismo que las notas de una sinfonía todas las partes de un edificio existen al mismo tiempo, eso que a veces, neciamente, queremos retratar lo que se ve en el instante de la foto.

El espacio, o *locus*, no sólo es la experiencia cultural que de él tengamos, sino que, eligiendo nuestro recorrido arquitectónico estamos escogiendo nuestra opción de vida en un lapso de tiempo determinado; algo que es obligado en la partitura musical con muy pequeñas variantes, en arquitectura es posibilidad de acción. Una de las visiones más hermosas que tengo almacenadas en mi memoria es mi conocimiento del castillo de Schömbrunn de Viena, y es porque no tuve tiempo de verlo por dentro. Próxima la hora de fin de visita, decidí pasear por las fuentes y jardines hasta el cierre. La luz especial de un atardecer, las vistas de la ciudad, los pensamientos por los mismos paseos de Maria Teresa o Napoleón, para terminar en una estatua del estúpido Maximiliano que terminó fusilado por los mexicanos, juntos tiñeron de una tonalidad especial para mi, no sé por qué, los muros exteriores que parecían borrarse según avanzaba a la salida ...hasta que me despertó la gente junto a la verja de salida. Nunca veré el palacio por dentro de la *Shöne Brunnen*, la bella fuente, porque *mi* palacio no es el que debiera haber recorrido sino *ese otro*, el que no vi y soñé.

En tal virtud, las audiciones musicales, como los recorridos arquitectónicos, serán el resultado de nuestras acciones y entorno cultural sin intentar falsear nuestra memoria porque ello sería traicionarnos a nosotros mismos. Por sencilla que nos parezca, nuestra obra será el reconocimiento de una acción y un aprendizaje. Mayoritariamente y sin tener en cuenta nuestras creencias individuales todos, se puede decir, que entendemos el Oratorio de Navidad de J.S. Bach como un conjunto de arias y coros que nos muestran el respeto por la fe común de nuestros mayores que no entiende ensalzamiento alguno de la Reforma ni de quienes más estatuas de arte mutilaron sino el arte de alguien que construía para él, porque era su experiencia del espacio pautado y rítmico con un oficio verdaderamente asombroso de armonía y perfección.

Ejercicio: De la audición de la obra antes citada "construir" una composición que resuma los sentimientos y acciones que crees haber obtenido a lo largo del semestre, con la alegría coral de la obra y la tonalidad dominante y asociadas que creas más adecuadas a tu estado de ánimo.





Primera página de la partitura que consta de diecinueve movimientos del *Oratorio de Navidad*, del cual se adjunta este célebre coro de introducción.

NOTAS

NOTAS

NOTAS

CUADERNO

85.01

CATÁLOGO Y PEDIDOS EN
http://www.aq.upm.es/of/jherrera
jherrera@aq.upm.es

